

比較文学の「虚」と「実」

角地 幸男

1

最近、比較何々というのが盛んで、比較言語学、比較教育学はもちろんのこと、心理学、生物学、神話学など、あらゆる既成の学問に「比較」がつけば、そこに新しい学問の領域が開ける仕掛けになっている。もちろん文学もその例外ではない。フランスで初めて「比較文学」(la littérature comparée)なる言葉が生まれたのは、すでに十九世紀前半のことである。もともと学問でない文学に「比較」がついても、やはりそこに新しい学問の領域が開けるものらしい。あるいは文学が学問でないということについては異論が出るかもしれない、その辺から小論を始めることにしてもいい。文学が他の何々学のように学問でないことがわかれば、そのことから比較文学という学問の輪郭も見えてくるはずだからである。

まず文学には、いわゆる学問に不可欠な体系というものがない。先人の業績を受け継ぎ、それを発展させ、新たな業績を積み重ね、それが紛れもない事実として誰の眼から見ても納得のゆく学問的体系を整えていること。なるほど、文学史に類する領域、古典のテキスト研究、あるいは書誌研究と呼ばれる分野に確かにこのような性格を備えた要素がある。

しかし、文学そのものについて見るならば、この体系はたちどころに崩れざるを得ない。なぜなら文学は言葉で

書かれていて、その言葉が材料であると同時に文学そのものであるというやっかいな性格を帯びているからである。さらに面倒なのは、その言葉が確かに文学であるためには、それを読む読者がいなければならないということで、読者などいなくても文学は存在すると、はっきり言い切れないところに文学の摩訶不思議な性格がある。それが読まれ、しかも何かの形で読む者の精神に働きかけなければ最初から何も無かったことになるのである。つまり、文学は常に読む者に働きかけるその「働き」の中にしか存在しないので、読む者がいなければそれが働くということはありません、またその働き方も読む者によっていかようにも変化する。読む者がいなくても文学はあると見るのは、言葉に動かされることなく活字のまま文学が分析出来ると信じる文学研究家同様、文学とは縁のない者のすること、文学が姿を現わすかどうかは、ひとえに読む者の精神の働き一つにかかっている。

このように曖昧かつ不特定な対象を、学問が相手にするわけがない。読む人間によって反応を異にするもの、読む人間によって生きも死にもするもの、言葉の組み合わせと読む人間の精神の交感によってしか現前しないもの、学問はこのような対象を自らの領域の埒外とするだろう。

言うなれば、一般に文学研究と称して学問であることになっている作業のすべては、文学が文学であるための準備段階にあると言っている。つまり、作品を作品として読むにあたって、それが紛れもなくその作品であることを保証すること、これこそ文学研究の務めでなければならぬ。作品ないしはテキストと称する活字の集合を、活字の集合のまま分析したり、判断したり、評価したり、論評したり、あるいは実証的研究にもつばら意を注いだりしたところで、そこに文学が姿を見せるとは限らない。地味で苦勞の多い文学研究の果てに、それが紛れもなくその作品であることを保証し、さらに一步を進めて、それが紛れもない文学であることを発見するには、地道な研究家であると同時に優れた読者、いわば一個の批評家であることが不可欠である。

ひるがえって、比較文学という学問が成立するとするならば、その学問である部分はあるような性格を帯びた作業なのか。比較文学とは、文字通り「文学」を「比較」することなのか。文学を比較することが学問になり得るのか。いや、そもそも文学を「比較」することなど出来るのか。そのような場所は具体的に存在するのか。

亀井俊介「比較文学の視野」に、次の一節がある。

比較文学というと、異なる国の文学間の影響、類似、相異などを調査したり、文学作品の外国における材源をさぐったり、あるいはまた外国における名声を追跡したりする学問だと思われている。それはそれで間違いいはない。比較文学者たちはそういう研究に精を出し、またそれなりの成果をあげてきている。しかし、もしそういう領域を専門化し、ただその領域のことに従事するのが比較文学としたら、比較文学とはなんと味気ない学問であることか。

また、次の一節がある。

いうまでもなく、影響、類似、相異、材源、名声などに関する調査追跡に意義があるのは、それが文学作品や、文学者や、あるいは文学思潮などの、内的あるいは外的な価値のよりよい理解に資する限りにおいてである。いいかえれば、比較文学という名のもとになされるこれらの研究は、文学研究の一つの手段でありプロセスであって、それ自体が目的ではない。これは全くわかりきったことだと思うのだが、案外わかっていないむきも多いようである。目的たる「文学」が行方不明になり、ただ「比較」だけが右往左往している状況が、現在、私たちの

前にあまりにも多く見られるのだ。

これが、日本の代表的比較文学者の告白する日本の「比較文学」の現状である。そして亀井氏本人と「比較文学」との関係は、次の一節に尽くされている。

比較文学とは、私にとって、文学に対する一つの魅力あるアプローチの仕方、というより、文学を見る一つの見方にほかならない。つまりできるだけ広い視野、できるだけ世界的な視野で、文学を読み、味わい、研究したいという、ただそれだけのことなのだ。

もし、比較文学に対する亀井氏の思い入れが「できるだけ広い視野、できるだけ世界的な視野で、文学を読み、味わい、研究したいという、ただそれだけのこと」であるならば、なにも「比較文学」などという大層な「学問」は必要ないはずである。亀井氏も言い添えているように、これは従来でも「すぐれた文学研究者の多くがおこなってきたところ」だからである。ならば、亀井氏は比較文学者として異端なのだろうか。いや、そもそも亀井氏は比較文学者なのだろうか。

比較文学の代表的な手法に二つあって、一つは外国文学の交流影響関係を探るフランスで生まれた研究方法、一つは互いに具体的関係を持たない外国文学の自由な対比研究を行う主としてアメリカを中心に生まれた研究方法である。たとえば、アメリカのエドガー・アラン・ポーの詩論とボードレールを始めとする十九世紀末フランスの詩人たちとの影響関係を探るのであれば前者ということになり、また、古代ギリシャのアイスキュロスの悲劇と室町

時代の世阿弥の能とを対比するとなれば後者である。

ボードレールがポーの詩の一部及び詩論をフランス語に訳し、さらに推理小説その他の短篇の翻訳を“*Histoires Extraordinaires*”（尋常の世界とは違う世界の物語）という題名で出したこと、またマラルメがボードレールの後を受けてポーの詩の翻訳を試みてそれを詩としてフランス語に訳すことを諦めて散文訳で出したというのはあまりにも有名な話である。そして事実、ポーはヨーロッパの近代文学の始祖として歴史に名をとどめた。しかし、少し考えてみればわかるように、ポーの国籍がアメリカで、ボードレールの国籍がフランスだったというのは、こと文学に関する限り何の関係もないことと言わなければならない。ポーが文学の根本に靈感ではなくて言葉を据えたことは、当時のアメリカ文学の流れと何の関係もないことである。そこに眼をつけたのがボードレールだったというのも、これもボードレールがボードレールだったからという実に身も蓋もない話になる。

「ポーはどうして出現したのか。そしてフランスの近代文学は、ボオドレールがポーから受け取つたものを伝へたのだと言へば説明が付くやうにも思へるが、それならば、ボオドレールがゐなかつたならばどうするのか。解つてゐるのはポーがゐて、ボオドレールがゐたといふことだけなのである。そして英国には、ワイルドがゐた」という「英國の近代文学」ワイルド篇に出てくる吉田健一の断定が、いかにも吉田健一らしい断定どころの話では済まなくなつてくるのである。

このポーとボードレールとの関係について見る限りでは、むしろ比較文学などと大層なことを言う前に、古來、批評という文学の領域が、すでに一国の範圍を越えていたという事実こそ眼を向けるべきではないかという気がする。たとえばワイルドは“*The Critic as Artist*”の中で、ブラウニングの詩とホーマーのイリアス、あるいはダントの神曲を「比較文学」したのだろうか。ヨーロッパのみならず、一国の文人が自分の国の文学だけに眼を向け

ていて批評家がつとまったわけでは決していないので、「比較文学といふことがこの頃言はれるやうになつたが、文学に就て考へ始めればさういふ名称を知ろうと知るまいと比較文学になる。現在の世界の機構と同じで、一国ではやつて行けないといふことなのだらうか」と、いかにも冗談めかして「東西文学論」の冒頭に書いた吉田健一は、ブルームズベリー・グループと親しい批評家F・L・ルカスの弟子である。少なくとも本人がケンブリッジ大学のキングスコレッジにいた一九三〇年（昭和五年）には、これがあたりまえのことだったから、その事実を吉田健一は率直に伝えたにすぎない。

その吉田健一が昭和四十四年から連載を始めた「ヨオロッパの世紀末」について、亀井氏と同じ東大比較文学研究の系統を引く比較文学者、というよりは鷗外研究家として知られる小堀桂一郎が書いた「材源研究の意味」に、興味深い一節がある。

小堀氏は、まず謡曲を例に挙げ、いわゆる本歌取り以外に「何気なく語られてゆく詞の枝葉末節の修辭にいたるまで古歌の文句が取り入れられ、詞章の文学的効果は、それらの古歌の投げかける形象や暗示の背景から切りはなしてはほとんど享受不可能というほどの関係が存在する」のだから、そこには「何かわりきれない感じ」を「わりきれたもの」にする材源探索の価値がある、と言う。さらに一方で、材源の存在など「一般の享受者の立場にたつてみれば、要するにどうでもよい」ことである場合について小堀氏は論を進め、その中で吉田健一の批評に触れて次のように語っているのである。

吉田健一氏はその「ヨオロッパの世紀末」の中で、ヨオロッパがヨオロッパとして自覺的に成立した十八世紀と、ギリシア、ローマにおける古典古代の対比を論ずる際に、ゲーテの「旅人の夜の歌」と、その本歌である紀

元前七世紀のスパルタの詩人アルクマン Alkman の一詩を比較している。そこでのゲーテの詩の訳しぶりには必ずしも賛同できないのだけれども、今は指摘者に敬意を表して吉田氏の訳のままに引用してみると、

どこを見ても山の峯に休息があり、

どの茂みにも殆ど囁きといふものを

聞くことができない。

森の中で小鳥は音も立てずにある。

今暫く待てばお前も

休めるのだ。

というのであり、そしてこれはアルクマンの、

今は山の峯も麓も

谷間も眠り、暗くなつた地面の上を這ふ

凡てのものがその住処で休んでゐる。

山の獣も蜂も紫をした海の底にある

怪物も動かなくて

宙を飛ぶ鳥の群も

木の枝に止つて眠つてゐる。

に倣つたものであるという。私も平生ひそかにゲーテの読者をもつて任じていたのだが、この詩にこのような古代の本歌があることを全く知らなかった。それというのも、一介の普通の読者の立場において、注釈もついても

ない簡単な版本で「旅人の夜の歌」に接している限り、そこに「何かわりきれない感じ」などは一抹も出てこないものである。

といって、小堀氏は何も吉田健一に文句をつけるためにこの引用をしたわけではない。この後、芥川龍之介の「青年と死」とホフマンスタール、里見弴「銀次郎の片腕」とゴースキーの関係に触れた小堀氏は、「読者としての享受の立場において何らかの不足が生じないかぎり、われわれは材源研究という道へ踏みこんでゆく必然性はある」と断言する。従ってまた、材源の存在を想定しなければ不審を説明する手がかりがつかめないといった作品でないかぎり、いわゆる「材源研究」の対象とはならないと小堀氏は結論づけ、最後に再び吉田健一の引用の例を持ち出して次のように言うのである。

この詩（ゲーテの「旅人の夜の歌」）は事実としてもそうであつたし、いま私がここに述べたような根拠からしても、まずは材源への問いを要請したりはしない、それ自体で完結した独立の詩の世界である。だからゲーテがそこに自作の範をとったアルクマンの古詩を取り出して並べて読んでみたところで、「旅人の夜の歌」の「解明」に対しては何もつけ加えることはない。それならばこの場合の材源指摘は、要するに無駄なこと、無意味な労力であつたろうか。それが無駄であるかないかは、吉田健一氏のそのエッセイを読んでもみれば直ちにわかることで、直ちにわかることだからここでその説明をくり返す手数は省くことにするが、吉田氏が「旅人の夜の歌」の解明に資するためにアルクマンを例に引いたのではないことは、わかり切ったことながらやはり念を押しておいた方がよい。要するにそれが批評というものであつて、ゲーテもアルクマンもそこでは平等の資格で「ヨ

オロツパの世紀末」という批評文学における十八世紀論の素材となっている。一方、それでもなお、アルクマンがゲーテの材源だったという関係も言葉の現実にはさえられて蔽たる事実として存在しているのであって、つまり、ずいぶん廻り道をしたような気がするが、ここまできてようやく、材源研究という作業の意味が、作品解明の一手続きという性格からはみ出して、それ自体でひとり歩きをする場合もある、という新しい事態が見えてきたのだ。

ここで小堀氏が批判している対象は、実は亀井氏の矛先と同じく、「作品の享受に厚みと奥行きとを与え、その作品の世界をまた別の開かれた外界へとつなぐことによって、読者の体験もまた遠心的に拡大してゆく効能を」持つ材源探究という作業をはき違え、あたかも「材源探究それ自体が何か独立の価値を有する文学的課題であるかのように思い誤まり、その結果、材源をつきとめ得たこと自体をもって能事畢れりとする」比較文学専門家の態度である。

「研究」の周到精密さと「享受」の体験の深さは全く同じ次元ではかられるべきである、と小堀氏は言う。これまた従来から「すぐれた文学研究家の多くがおこなってきたところ」に違いない。確かに、どこそこの誰その作品は、どこそこの誰その作品の影響をこういう形で受けている、と指摘することを誰も止めはしないだろう。それは「研究」の一分野であり、それはそれで価値があり、その指摘がきっかけとなって、どこかで優れた批評が生まれるかもしれない。問題は影響関係の指摘から先にあると言わなければならなくて、誰もが知りたいのは、そこから先、つまり「だから、どうなのだ」ということである。

言葉に敏感な人間であれば影響ぐらい誰のどの作品からでも受けるし、また無数の影響の指摘が果たして正当に

も影響と言えるものかどうか疑わしい。その影響云々と作品の真価、魅力、おもしろさ等々がどういう関係にあり、それがいかに切実にそうであるか、またいかにそうでなければならなかったか。知りたい肝心のところは、その作品が他ならぬその作品であることなので、読者の立場からは極端に言えばその作品と自分がどういう関係にあるか、影響云々はその点での興味がある。一つの作品を読み、それが好きになるのは、その作品が紛れもなくその作品だからである。その作品の魅力に何も加えるものがないならば、誰がその研究に興味を持つだろうか。

すでに亀井、小堀両氏の例に見たように、このようなことを指摘すること自体、比較文学者にとってはイロハである。しかし、「できるだけ広い視野、できるだけ世界的な視野で、文学を読み、味わい、研究したい」という意欲が、かならずしもすぐれた批評を生むとは限らないし、また「研究の周到精密さと享受の体験の深さ」が同時に訪れる至福がそうどこにでも転がっているわけでもないだろう。そして、多くの比較文学者を自認する人々が常にこのイロハに止まり続け、なおかつ無数の比較文学研究なるものが日々生まれ続けているのには、それ相応の理由がなければならぬはずである。

ここで、小堀氏が、ゲーテとアルクマンが「平等の資格」で「批評文学における十八世紀論の素材になって」と指摘する吉田健一の「ヨオロツパの世紀末」から、その該当すると思われる一節を引いておくのは無駄なことではないだろう。「財源研究という作業の意味が、作品説明の一手続きという性格からはみ出して、それ自体でひとりで歩きする」というのがどういふことか、その一端がそこには示されているはずだからである。

吉田健一は、ゲーテの詩がアルクマンの詩に倣ったものであることを、さりげなく告げたあとで次のように続けている。

……何れも原文の訳であるものを二つ並べてその違ひを示すのは難しいが、それならば逆にそのどこが違ふかといふ見方をすることも参考になる。アルクマンの詩でも山の峯は眠り、それを眺めてゐる詩人の心にも休息があるからゲエテはそれをそのまま自分の詩に持つて来てゐるのである。古代の人間が自意識に悩まされなかつたからどうしたといふのだらうか。或る景色を眺めてゐる自分がさうしてゐることは余りにも明かで、それが明かである意識が一切に及んでゐた。併し同じ言葉を二度使ふことは出来ないといふことは別に、ゲエテがアルクマンの例に倣つて山の峯も眠つてゐると言つては言葉の用をなさなかつたので、それは山が夕闇に包まれるのはたださうした事実であつてその夕闇に自分の精神も包まれてそれに反応するのでなければ山が夕闇に包まれたことにならないといふことが何よりも強く意識されるからだつた。

アルクマンが「今は山の峯も麓も／谷間も眠り」と歌つたのは、それが紀元前七世紀のスパルタの詩人アルクマンだつたからで、それだけでは「言葉の用をなさなかつた」のは、ゲエテが十八世紀の詩人だからである。「どこを見て、山の峯に休息があり、／どの茂みにも殆んど囁きといふものを／聞くことができない」と歌い、さらに「今暫く待てばお前も／休めるのだ」とゲエテが歌わずにいられなかつたのは、そうしなければ、アルクマンの詩にあるように「山が夕闇に包まれたことにならない」からだつた。さらに吉田健一は、次のように論を進める。

前に書いた通り、このやうに人間の精神がそれ自体の働きに目覚めるのはヨオロツパに特有のことだつたのではなくて、それは人間の精神活動といふものが発展して行く途上で必ず起るものであり、寧ろその精神活動が余りにも闊達に、又徹底して続けられた為にこの自覚の作用がギリシャ、ロオマの後のヨオロツパで始めて見られ

るやうになるといふのがヨオロツパ的なことなのかもしれない。そしてヨオロツパの場合はユダヤの一神教が登場してこの自覚がいや応なしに人間の精神に課せられることになったのであるとして、このことがあつてヨオロツパといふことで我々の頭に浮かぶもの、それと比べればギリシャ、ロオマが殆ど別な文明に属してゐるのではないかといふ感じさへし兼ねないヨオロツパが出現する。従つて又、宗教の問題とは別箇にこれまでのヨオロツパ、或はギリシャ、ロオマとその後を受けたヨオロツパを比較することが許されて、ルクレチウスとダンテ、或はカトウルルスとドヌの違ひを偏にキリスト教といふことに帰するのではまだ不十分である。確かに神が現れたのだらうが、それだからであるよりも、神が現れたから古代の光が翳り、翳つた光が人間の内面に差して、古代の人間が探索し盡したと考へた人間の世界が奥行きを増した。

この現象が例えば十三世紀の「オオカツサンとニコレット」のような物語に既に見られる、と吉田健一は言い、しかし「人間が自分の内面を覗くことでそれまで気付かずにゐた心理の動きを掴むといふ種類のことが新風でなくなり、この好奇心に人間の行動の原理を認めて仕事に掛るといふことが一般的になつて行く跡を辿つてゐるうちに我々はいつの間にか十八世紀に来る」と、さらに論を進めている。それにしても、「旅人の夜の歌」の「財源研究」とは、いったい何のことなのだろうか。それを目的とする文学研究ないしは比較文学研究とは、いったい何なのだろうか。吉田健一は、先の一節を次のように結んでいる。

その間にヨオロツパがどれだけヨオロツパ的になつたかはルネッサンスのことは抜きにしても例へば我々がライブニッツの哲学、ロランの絵、バッハの音楽といふ風に漫然と思ひ浮べるだけで明かになるが、十八世紀の終

りになつて我々はヨオロツパが揺ぎなくヨオロツパであるに至るのを感じる。

私見によれば比較文学は、あくまで批評を前提とした文学研究の一作業であり、それだけを取り出して「比較文学」なる学問が成立し得ると見たところに、すでに誤りがあつた。亀井氏にせよ、小堀氏にせよ、すでにそこから身を離そうという姿勢が先の文章を書かせたと言つていい。批評とは、言つてみれば好きな作品を読むことから始まる。好きになれない作品について精神が十全に働くことを期待することは難しいし、精神が十全の働きを示さなければ、そこに文学が姿を現わすことはあり得ず、その姿を現わさない文学を抜きにして批評が成り立つわけがない。好きな作品が作品を呼び、それが一国の範圍を越えるかもしれないこと、これまた批評の世界の常識である。「材源研究という作業の意味が、作品解明の一手続きという性格からはみ出して、それ自体でひとり歩きする場合もある」どころの話ではないので、そこには「比較」という精神の働きの停止がもたらす作業の入り込む余地は一切ないと言つていい。

ドナルド・キーンが日本語で鏡花を論じた文章に、こんな一節がある。

「爾時、黒縮緬の一ツ紋。お召の平生着に桃色の巻つけ帯、衣紋ゆるやかにぞろりとして、中ぐりの駒下駄、高いので丈もすらりと見え、洗髪で、濡手拭、紅絹の糠袋を口に銜へて、髪の毛を搔上げながら、滝の湯とある、女の戸を、からりと出たのは、蝶吉で……」

訳者は、正気の間人なら、こんな文章の翻訳を諦めるだろう。普遍性に乏しいかも知れないが、読むと、日本語という国語があることを感謝する他はない。

「歌行燈」は鏡花の大傑作だろうが、この場合でも翻訳は無理だと思う。能独得の陶醉を生かした作品であり、役者が最後の一つの足踏みで世界を消すように、読後のわれわれの批評をさえぎる完璧さがある。

鏡花の幽霊や変化も有名であるが、「高野聖」のような全集作品よりも、「眉かくしの霊」に魅力を感じる。神秘的な墓や蝙蝠もいいが、平凡な田舎の旅館の洗面所から聞える気味の悪い水の音にぞっとする。そして、最後のところ、料理番が自分と変らない幽霊を見る場面は怪談の絶頂のように思う。

こんなに鏡花の小説にほれている私に、「翻訳する意志はないか」と問われたら、返事は簡単である。「とんでもない、この快感を得るために三十年前から日本語を勉強したのではないか」と。(「日本文学を読む」)

この文章に見る限り、キーンは比較文学者でもなければ、世に言われるように日本文学研究者、或いは翻訳家でさえない。鏡花が読みたければ鏡花を読むので、幕末の蘭学者の研究に必要とあればオランダへ行つてオランダ語の文献を読む。その上で、必要があれば翻訳もするし、研究論文も書き、文学史も書く。なにもアメリカ人日本文学研究者が、いかにもアメリカ人日本文学研究者らしく異国趣味たつぷりに日本の文学を研究しているわけでは決してないので、たとえばここに引いたキーンの日本語の文章にも、はつきりそれとわかるキーンの文体があるのは、キーンがアメリカ人日本文学研究者とかいうものではなくて一個の優れた批評家であることを示すものである。そしてこの批評家は一九五三年、無名時代に英語で発表した“Japanese Literature”で、それまでアーサー・ウェイリーも眼をつけなかった(と言うより日本人の国文学者の誰一人として、それが「日本文学の中心を占めるもの」としては関心の外にあった)連歌、さらに俳諧について画期的な断定を試みた。それがいかに画期的なことであつたかという証拠に、それを最初に指摘したのが誰かということさえ忘れて、今や我々はこれを指摘されるまでもな

い当然の事実として受けとめている。

比較文学という曖昧模糊とした学問の領域にこだわらず、文学そのものについて一国の範囲にとどまらない視野のもとに論じるのが小論の目的である。文学について何を論じても比較文学にならざるを得ないのが自然の成り行きであるならば、ただ文学について語ることこそ比較文学でなければならない。

2

まず、文学が言葉であり、言葉でしかないということについて、一般にもっとも誤解を招いていると思われることから始める。それは、言葉がどうしようもなく抱えているフィクションという性格についてである。言葉という以上、これが一国の言語にとどまる問題でないことは言うまでもない。

便宜上、まず、fictionとnon-fictionの違い、ないしは共通点について述べる。このジャンルの違いを示す二つの用語が、言葉のフィクションの性格そのものを明らかにしてくれるからである。

まず、fictionであるが、これにはすでに日本語で「小説、虚構、つくりごと、絵空事」等々さまざまな訳語があらわれている。とりあえず、形容詞形をCOBUILDで引いてみる。形容詞はその語の最も通俗な、即ち本音の意味を示してくれるからである。すなわち、fictionousを引く。

1. Something that is fictitious is false or does not exist, although it is said or thought to be real or true or to exist.
2. A fictitious character, thing, or event is one that occurs in a story, play, or film but never actually

existed or happened.

まず、第一義として、何かが fictitious であるという時、その何かは false、つまり本物ではなくて「偽物」であり、does not exist「実際には存在しない」。しかも、さらに念を押して、それは「本物、あるいは実際に存在する」と言われたり、思われたりしているが実はそうではない、とある。

次の第二義では、人物、物事、事件、出来事が fictitious であるという時、それは「物語、芝居、映画の中でのことで、実際にあったことでもなければ、起こったことでもない」。

要するにこれは、「嘘」だということである。言うまでもないことながら、これは「事実」に対して、ということにほかならない。

「虚構」とか「小説」とか偉そうに訳されているものの、fiction という言葉は、はっきり言えば「事実」に対して「嘘」、あるいは「実際に存在するもの」に対して「存在しないもの」、要するにこの範囲で使われている言葉だ、ということがわかる。

fiction が「嘘」であり、「存在しないもの」であるならば、non-fiction はその反対で、さっきの定義に従えば、「to be real or true or to exist」や “actually existed or happened” であると思うのが当然である。ところが、COBUILD を引くと、次のように出ている。

Non-fiction is writing that is based on fact and truth rather than a story or an account that has been invented.

「作り話ではなくて、事実に基づいて書かれた話」のことをnon-fictionと言うのである。この「事実に基づいて」というところが曲者である。急いでこれと対照させるために「fictionの定義も引いておく。

Fiction refers to books or stories about people and events invented by the author, rather than books about real events or things.

ここでわかることは、fictionと言いつ、non-fictionと言いつても、いずれも“writing”であることに違いはないということである。ただ、non-fictionの方は「事実に基づいて」いる。そこが違う。

そして、それはあくまで「事実に基づいて」いるのであつて、「事実そのまま」であるとはどこにも書いてない。当たり前である。事実が自ら語り出すわけではないし、事実が自らペンをとつて書くわけでもない。語るのは、人間である。ペンをとつて書き出すのは、常に人間である。

むしろ、fictionとnon-fictionの違いに目を向けることは易しい。ここでは、その共通点にこそ目を向けなければならぬ。たとえば、二冊の本を手にとってみる。そこには誰が見ても二冊の本しかない。中にあるのは活字である。どう引つ繰り返しても、横から見ても縦から見ても、そこには印刷された活字しかない。そして一方は、それが「作り話」であると言いつ、一方はそれが「事実に基づいて書かれて」いると言いつ。二冊の本の違いは、そこしかない。われわれの前にあるのは、依然として活字の羅列のみである。

このとき、読む立場から言うならば、どちらが「作り話」で、どちらが「事実に基づいて書かれて」いるかの決め手は、まったくなくと言いついい。両方とも人間が書いたものである。厳密に言ええ、片方が「事実」という名

の資料に基づいていることは、この際なんの決め手にもならない。資料をもとに「嘘」は書けるし、かりに本人が誠心誠意、事実に基づいて書いたとしても、その結果が本人の期待を裏切つて「嘘」にならないという保証もまたどこにもない。

われわれは「事実に基づいて書かれて」いる作品を読んで、それが「嘘」であることを見抜くことがある。逆に「作り話」であると言われて読み進みながら、それがいかにも「事実」であるに違いないと確信することがある。これは、なにも「作品」に限らない。端的に言つて、新聞記事でも同じことである。あの紙切れに印刷されているものは同じく活字の羅列以外の何物でもない。そして、幾つかの新聞の同じニュースを伝えているはずの複数の記事から受け取るものが常に違うという事実を、われわれは痛いほど知っている。これは、「事実」がその通り伝わるものではないなどという簡単な話ではない。記者は誰もが、おおきに真面目に書いているのである。しかし、ひるがえつて考えてみるならば、これは、いったい何が「見抜かせ」て、何が「確信させ」と言うのだろうか。どこに、そんなことを言う根拠があるのだろうか。

その根拠を問う前に、トインビー (Arnold Joseph Toynbee) のよく知られた次の言葉を読んでおこう。 “A Study of History” の Introduction からの一節である。

The mere selection, arrangement and presentation of facts is a technique belonging to the field of fiction.

「事実を選択し、配列し、提示すること自体、すでにフィクションの領域に属する一種の技術である」とは勿論、トインビーが自ら書きつづつた歴史の仕事のことを言っている。あの COBUILD の簡潔な定義を思い起こしてほしい。このトインビーの言葉こそ、何かが「事実に基づいて」書かれているという本来の意味である。そして実は、これは何も歴史だけの話ではない。広くノンフィクションのすべての領域、さらにはジャーナリズムにも通用する定義であり、はっきり言えば、およそ言葉で書かれたすべての「作品」に当てはまる厳正極まりない事実だと言うことである。

では、この「フィクションの領域に属する一種の技術」を駆使して書かれたすべての言葉について、それが事実であるか否かを「見抜く」根拠はどこにあるのか。あるいは、果たしてわれわれは何か根拠があつて事実か否かを見抜いているのか。

この問いに対して、根拠は「言葉のリアリティ」にあると、とりあえず言っておく。そして、すぐに続けて「見抜く」べきは「事実」であるかどうかではなく、それが「現実」であるかどうかにある、と言い直そう。論旨を曖昧にしないために、ここで「事実」と「現実」の違いを明らかにしておく。

「事実」は人間の精神の働きの如何に関わらず、そこにあるもの。「現実」は事実が人間の精神に働きかけた結果生じたもの、と定義しよう。果たして人間の精神の働きなくして、どのように何かが「事実」であることを認めることが出来るかどうか、それは今は問わない。とにかく、人間の精神が関わる前の状態が「事実」であり、人間の精神が関わった後の状態を「現実」であると、今は便宜上区別しておく。

すなわち言葉が伝えるのは、「事実」ではなく「現実」である。言葉を書くのは人間であり、事実を「選択し、配列し、提示する」のは人間の精神である。「フィクションの領域に属する一種の技術」を駆使するのは人間の精神

である。すなわち、言葉が伝えるのは「事実」でなく「現実」である。これは先のトインビーの定義の確認である。そしてこれが、いわゆる fiction, non-fiction の分野を問わずであることは言うまでもない。いずれもが言葉で書かれていることこそ、ここでの眼目である。

その「現実」は、もし対象が事実であれば、その事実と取り組んでいる人間の精神の働きそのものを嘘も隠しもなく示す。あるいは、もつとはつきり言えば、その対象の如何に関わらず、つまり対象が「事実」であろうとなかろうと、しつこく言えば、書かれたものが fiction であろうと non-fiction であろうと、その対象に働きかけ、その対象と取り組んでいる人間の精神の働きそのものを言葉はごまかしなく伝える。この「現実」の仕掛けから逃れようとして逃れられない文章の機微を指して、われわれは「言葉のリアリティ」と呼ぶ。

これはほとんど、そこに人間の声を聴くに等しい仕掛けである。書こうとして書いた作者の声ではない。その言葉を書いた結果、そこに自ずと現われてしまった書き手の肉声である。言い古された金言を、またしてもここで引かなければならない。すなわち、ヴァレリーの次の一節である。

Toute la critique est dominée par ce principe suranné : l'homme est *cause* de l'oeuvre, comme le criminel aux yeux de la loi est *cause* du crime. Ils en sont bien plutôt l'effet!

「あらゆる批評は相も変わらぬ陳腐な原理によって支配されている、人間は作品の原因である、と。あたかも法律の眼から見れば犯罪者が犯罪の原因であるかのごとく。しかしこれは、むしろ逆なのだ。犯罪者も人間も、実は結果なのである。」

手短に言えば、「作者は作品の原因でなくて、むしろ結果である」となる。作者が作品を作るのではなくて、作品が作者を作る。作者は何もかもわかつているから作品を書くのではない。わからないからこそ、書く。作者が書きたかったことは、書かれた作品が正直に教えてくれる。いずれにせよ言い訳は利かない。こんなはずではなかった、などということは、その因果関係からあり得ない。嘘も隠しもなく作品は作者の正体を明かす。書いてみなければ何もわからないから書き、書いた結果が作者である。これを厳肅なる「言葉のリアリティ」と言う。

言うなれば、言葉のフィクションあつてのリアリティということである。言葉がフィクションであるからこそ、そこにリアリティが生まれるのだ。下世話に言う虚構と現実が、常に対立するものであるかのように論じられるのは間違っている。むしろそれは精神の働きの裏と表であり、近松の言う「虚実皮膜」というのも、とどのつまりはこのことを指すと言っている。そして、これが何も小説あるいは芝居に限られた話ではないのは、すでに明らかである。歴史でもジャーナリズムでも、それが言葉で書かれている以上、ほかならぬその言葉という「虚」が、「実」を生むのだ。この仕掛けに、ジャンルの差別は無い。いや、断じてそこに差別があつてはならないのである。

たとえば「事実」を追求するのがジャーナリズムの使命であるならば、それが言葉のフィクションの働き以外の場所で行われることはあり得ないことを肝に命じるべきである。徹底して「事実を選択し、配列し、提示する」精神の働きだけがジャーナリズムを支え、その精神の働きの是非は、嘘も隠しもなく「言葉のリアリティ」となつて読者の精神に映し出される。もし「事実」があるものなら、その果てに初めて姿を現わすだろう。

繰り返すが、われわれの前に言葉があるとき、その言葉の読み方に断じて違いがあつてはならない。小説が「作りごと」であり、ジャーナリズムが「事実に基づいて書かれて」いることは、それを読むわれわれの態度に何ら違いを強要するものではない。そこにあるのは言葉と、それを書く、あるいは読む人間との関係だけである。そこに

違いがあるとする粗雑な頭だけが文学を「文学的」に読み、歴史という事実の「物語」、あるいはジャーナリズムという「実録」に眼を奪われる。そして自らが「言葉のリアリティ」に背を向けていることに気づかず、なおひたすら「事実」を求めてやまない。

何よりもまず、言葉は言葉にすぎない、という厳然たる事実があるのだ。そして、このことは言葉の力を決しておとしめるものではなく、むしろ逆に、その途方もない力を示すものである。

3

言葉がフィクションであるならば、そして少なくともそれがリアリティを備えた言葉であるならば、それらの言葉を総称して何か呼び名があつてしかるべきような気がする。詩があり、小説があり、批評があり、エッセイがあり、歴史があり、哲学があり、伝記があり、ジャーナリズムがある。しかし、これは単にジャンルの別を示すものにすぎない。大事なのは、それがすべて言葉で書かれていて、それがすべて言葉にすぎない以上、ジャンルによってその読み方に違いがあつてはならないということだった。そして、この中には詩であることになっていて実は詩でないもの、小説であることになっていて実は小説でないもの、同様に哲学でも伝記でも批評でも歴史でもジャーナリズムでもないものが、実に無数に書かれては消えていくことを考えるならば、その消えていかない方を一括して、まさに言葉である言葉、すなわち「文学」と呼ぶことに、さしさわりがあるとも思えない。言うなればジャンル別ではなくて、リアリティ別である。

すなわち、言葉の力を紛れもなく示している言葉を総称して文学と呼ぶ。この方が、ジャンルというひたすら便宜的な区分け（すなわち、それがあつても何ら言葉が言葉であることの確証を得られない余計な整理の仕方）があ

るよりは、はるかにすっきりとする。これだったら、文学研究も文学になり得るし、新聞の社説も文学になり得る。雑誌のコピーとして例外ではない。そして、この分け方には最初からごまかしが利かないのだから、誰もが納得出来るし、人間と言葉の関係も常に浮き彫りにされざるを得ない。

そして、文学を大きく分ければ詩と散文に分かれる、と小論は続く。唐突なようだが、詩の主導権は言葉にあり、散文の主導権は人間にある。言葉は音であり、響きであり、意味であり、形である。これが同時に働いて、初めて詩が生まれる。この中から主として意味だけを取り出し、その論理の働きに精神を集中させるのが散文である。

言葉の主導権を示す端的な例が、詩の形式である。詩の形式は誰かが、ある日突然、「これでいこう」と決めて出来たわけではない。人間が言葉を発して、その中で最も通りのよい形、力強く、無駄なく、耳に快く、記憶に残り、フィクションの仕掛けを使わずとも言葉そのものがリリティを帯び、言葉が物そのものとして響き合う形、これが詩の形式として残った。当然のことながら、詩の形式は言語によって異なる。英語の弱強格、日本語の五七、七五、七七、六六、四四、などなど言語によって音の強弱、音節の数、それぞれの性格が詩の形式を決定した。

だから、詩の形式は言葉を不自由にするためではなく、言葉を解放するためである。その言葉の特徴を、常に十全に発揮させるためにある。もっぱら「意味」という手垢にまみれた言葉を、言葉本来の姿に復帰させるためにある。それが、いかに言葉にとって自然なことか、例を挙げて見る。

So, we'll go no more a-roving

So late into the night,

Though the heart be still as loving,

And the moon be still as bright.

これは、バイロン卿 (Lord Byron) の詩の一節である。ふつうであれば、ここで一行おきの脚韻を指摘して詩の証とするところである。ところが、それでは詩の形式の「自然」はわからない。この詩を何度か読んで頭に入ったところで、試みに暗唱してみると、それがよくわかる。たとえば、まず頭の So, So, Though …… という響きがこの詩の言葉を引っぱっていることがわかる。さらに late, night の響きが、自ずとこの働きを助けていることもわかる。いずれも言葉であるからには意味があるのは当然だが、それ以上に、ここには言葉の響きがあり、形がある。そして、正當にもその言葉の響きが響きを呼び、言葉を前に運んでいく。その言葉の意味が、響きに寄り添って進んでいくことは言うまでもない。そうして見ると、a-roving, loving, あるいは night, bright が、決められた形式に従っているというよりは、言葉が言葉に応えていることがわかるだろう。しかも、その響きが言葉の意味と切り離されることは決してないのだ。この常に響きと意味が一体になった言葉の指示に従って、詩人は言葉を置いていく。この言葉の「自然」を指して、言葉に主導権があると言う。

わかりやすい例を、もう一つ挙げる。誰もが知っている三好達治の「雪」である。

太郎を眠らせ、太郎の屋根に雪ふりつむ。

次郎を眠らせ、次郎の屋根に雪ふりつむ。

散文であつたら、決して「太郎の屋根」とはいかない。あるいは詩でも三好達治でなかつたら、こうはいかない

かもしれない。にもかかわらず、われわれは「太郎の屋根」を納得する。なぜか。これが散文の「意味」ではなく、まるごと「言葉」だからである。「太郎を眠らせ」の響きが、「太郎の屋根」の響きを呼ぶのである。もちろん、この言葉の組み合わせに「意味」が伴っていないければ響きは無駄になる。この離れ技を指して、詩の「自然」と言う。「眠らせ」と言う以上、そこには「眠らせ」ている人がいるはずだ。母か、姉か、祖母か、婆やか。それとも、これは一家心中の前触れなのだろうか。「雪ふりつむ」のは、何も「太郎」と「次郎」の「屋根」だけではあるまい。この由緒正しい二つの名は、当然のことながら、すべての男の子を呼び出すだろう。そのすべての男の子の「屋根」に、雪は「ふりつむ」のだろう。いずれにせよ、この深々と静寂が支配する世界を現前させるのは、たった二行の詩である。このあとに「三郎を眠らせ……」とやれば、この静寂は破られる。例えば、この二行の詩が喚起する力に匹敵する散文を書くためには、いったいどれだけの言葉数があるだろうか。

言葉が主導権を持つ以上、そこには言葉独自の世界があると Saying いい。言うなれば、言葉が自足する世界である。自足する世界は、それが字面であろうと、安らぎの世界でなければならぬ。それは言葉が、特定の「意味」という足かせから解き放たれた世界だからである。言葉が言葉の持っている本来の姿を取り戻し、力強く一步を踏み出した世界だからである。例えば室生犀星の詩に、こういうのがある。

つち澄みうるほひ

石路の花咲き

あはれ知るわが育ちに

鐘の鳴る寺の庭

「つち澄みうるほひ」という書き出し。この「つち」「澄み」「うるほひ」という言葉の組み合わせは、詩の凄みを余すところなく語っている。音、意味、一連の響き、そして、かなと漢字を取り合わせた形。ここには言葉がまると息を吹き返した姿がある。言葉が生氣を帯び、瑞々しく息づいている。ワイルドではないが、こういうとき自然は芸術を模倣するのだ。

そして模倣するのは、なにも自然ばかりではない。この言葉の組み合わせに触れた精神は、自らの歪みを正し、息を吹き返すのである。言葉が「意味」だけの世界から解放され、その姿を全うしている力強い光景に打たれて、精神もまた日常生活の幾多のしがらみから、自らが解放されたことに気づくのである。これを、詩の功德と言う。

ひるがえって散文を見るならば、いかに「意味」の世界とは言え、そこにあるのもやはり言葉である以上、言葉が帯びている性格から逃れることは出来なくて、「意味」だけの文章というのが語義矛盾であることは明らかである。しかし、そこでは音が、あるいは響きが意味に先行することはありえなくて、逆に意味の連なりに随行する形で音と響きが伴い、それが自ずと文体を形成する仕掛けになっている。それは小説でも批評でも違いはなくて、そこに違いがあると見る粗雑な頭が、ここでもまたジャンルによって違う読み方があるとする妄信を生む。

詩とは違った散文の言葉の使い方の醍醐味は、例えば次のような一節に見られる。もつともこれは、厳密に言えば散文ではなくて吉本隆明との対談で蓮實重彦が語っている言葉の一節だが、それが明らかに詩の言葉の組み合わせと違うこと、つまり、語り手がつばら「意味」に焦点を合わせて運んでいる言葉であることから、これを詩に對して散文と読んで一向さしつかえない。

つまり、誰に頼まれたわけでもないのに、今ここにないものを再現したいという意志、それを人間に普遍的に

そなわった善意だと信じることは、じつは「歴史」から目をそらせることになりはしまいか。たとえば、われわれはもう、生身の漱石に遭遇する機会は、永遠に奪われているわけですね。その奪われているという歴史的な現実のほうが、再現しようとする意志に基づいてその再現に使われる様々な方法や手段、周到な配慮よりも具体的だということがあります。生身の漱石を再現するというあらゆる試みはわれわれが漱石と時空を共有していないという現実の前に無効となる。にもかかわらず、その無効性を無駄だとは思わせない巨大な力が働いている。この力は人間的にもっとも切実な欲望を煽りたてているかにみえて、じつは人間とは縁もゆかりもない物語という抽象的な説話装置への従属を促すだけなのです。それは人間への関心を装った物語への興味にすぎません。そこには真に具体的な事件は何ひとつ起らないのに、何かが起ったように錯覚させる、それが悪だと思ふんです。

下手な散文より、この語りの一節が遙かに散文であることを肝に命じるべきである。あるいは、次の一節。これはフランス語からの翻訳である。詩であれば翻訳ということ自体が意味をなさない。すなわち、それが意味をなす散文の例として、ここに示す。

人間の特徴は意識にある。そして意識の特徴は、その中に現れる凡てのものを不断に汲み涸らし、それ等から休みなく洩れなく超脱することにある。即ちそれはそこに現れるものの質、並に量とは別個の、尽きることがない行為であり、その行為によつて精神の所有者は遂に、何にしろ何か或る特定のものになることを飽くまで拒否する所まで意識的に到達するのである。

かくしてあらゆる現象は言はば、同一の拒否にとつて撥ね返され、常に同じ身振りによつて相續いて排斥され

て、それ等は或る一種の平衡の下に現れることとなり、又感情や思想も、この均一な閉阻の中に包括されるのであるが、この作用は知覚され得べき凡てのものに及ぼされるものなのである。そしてここで重要なことは、何もこの厳正な排除を免れないといふことなのであつて、ただ注意さへすれば、我々のうちにある最も親しい運動も外的な諸事件や対象物と同列に置くことが出来るのだ。即ちさういふ運動も亦我々の観察の対象となり得る以上、それは観察される凡ての事柄の一部に過ぎなくなるのである。——例へば色彩と苦悩、思ひ出と期待と驚愕、この眼前の木とその葉のざわめき、又四季がこの木にもたらす変化、その原形と同様に実在するその影、その姿や位置に認められる偶然の特徴、又この木が私の放心に抱かせる最も掛け離れた種々の思想、——それ等は凡て同等なのである。——凡てのものは互に他のものを置き換へる。——これこそものの定義ではないだらうか。

これは、吉田健一の「ヴァレリー」論の中に引用されている「レオナルド・ダ・ヴィンチ方法論序説」の「ノオト及び雑説」からの一節で、もちろんきちんと本の形になっている他の訳者の翻訳もある。しかし、このヴァレリーのフランス語を訳した吉田健一の散文の流れには、他の訳にない迫力というか魅力があつて、これで最初にこの一節を読んだ者は、この言葉の響きから逃れることが出来ない。はつきり言えば散文でもそれが日本語で書かれている以上、それはすでに日本文学の領域、すなわち日本語で書かれた散文の領域の広がりを示すものでなければならぬ。ヴァレリーの作品を翻訳で読むということは実は訳者の日本語の作品を読んでいるということなので、その点では詩が翻訳出来ないということとは別に一般に翻訳というものがそういうものであるとしか言いようがない。従つて、ここでも厳密を期すならば、引用された翻訳の一節はヴァレリーの散文に打たれてそれを自分の言葉で語り出した紛れもない吉田健一の散文と言わなければならない。

詩では、こういうことはあり得ない。かりに同じ論法で詩の翻訳を説明しようとしても、そこにあるものは音響き、意味、形がまるごと成している詩の原文とは明らかに別物であると言えるのに対して、散文は言葉に自ずと音その他が伴うという事実は無視できないにしても、なお原文に働いている精神の骨格といったものを伝えることは出来る。ここにも詩と散文の大きな違いが見られるので、詩の翻訳が不可能なのはすでに述べた詩の性格からして、自明のことではなければならない。

次は、白洲正子「夕顔」の書き出しである。

私は夕顔の花が好きなので、毎年育てている。夕方四時になるといつせいに開き、明け方にはしぼんでしまうが、次から次へ蕾をもっているの、八月の半ばごろから霜が降るまで咲きつづける。名月の晩などは、そこはかない花が闇の中に浮き出て、えもいわれぬ風情である。

蕾は白いハンケチをしぼったような形をしており、いつも知らないうちにほころびているので、「夕顔の笑みの眉」が開ける瞬間を私はまだ見たことがない。それは白い絹がはらとほどけるように咲くのか、それとも蓮の花のようにいつきに開くのか、たぶん前者であろうと想像していたが、ある日、その決定的瞬間に立ち会うことにした。何もそんなに大げさに考える必要はないのだが、人知れず咲くことを思うと、見るのがはばかられるような気がしなくてもなかつた。

夕顔は私の居間の前の垣根から、屋根の上まで蔓をのばしているが、今日咲く蕾は夕方にはふくらんで、咲くのが待ち切れないように見える。私はその前に椅子を据え、一つの蕾に集中して目を放さぬようつとめた。やがて、四時になった。ソラ、咲くぞ、咲くぞ、息をひそめて待ったが、蕾はピクリともしない。五時、六時、七時、

私はごはんも食わず、タバコも吸わず、（もしかしたら目ばたきもせず）見つめていた。

すると不思議なことにその蕾は、かすかにふるえるような動きを見せたかと思うと、さもなくたびれたように首を垂れてしまった。ほかの花はみな元気に咲き切っているのにこれはどうしたことか。もしや息を吹き返してはくれぬかと、十一時まで見つづけたが、しまいにはまったく生きる力を失って、地に落ちた。

ここまでが、全体の三分の一である。その蕾は「かすかにふるえるような動き」を見せたかと思うと、「さもなくたびれたように」首を垂れ、しまいには「まったく生きる力を失って」地に落ちたのである。白洲氏が、夕顔の姿を写し取ったのではない。ここに語られているのは夕顔の行為そのものであり、写し取られたのは夕顔に目を据えている紛れもない白洲氏の姿態の方である。「これはどうしたことか」とうろたえる白洲氏に、夕顔の蕾が応える。散文の一節が記憶に焼きつくのは、こういう時である。

最後に、散文の定義でもあるような散文を引いておく。石川淳「夷齋筆談」の中から、「仕事について」の一節である。

精神の運動をおこすべき極の配置はつねに欲せられたもの、すなはち強制されたものである。この強制は精神のみづから課したもの、それを課することをみづから撰んだものにほかならない。すでに極に於てこの仕掛けがあつて、そこから努力がはじまる。精神の運動にとつて、「自然」とは努力の持続のことをいふ。持続の無いところに、仕事ができあがるといふことはない。またできあがつた仕事が抛棄されるといふこともない。仕事とはエネルギーの具体的集中の謂である。精神の運動がみづから仕事を抛棄して行くまでに自由でありうるためには、

そのはじめにあたつて強制が欲せられなくてはならない。人間、なんだつて欲しやがるんだらう。欲するとは何のことか。

4

昔、木を見るたびにそれが「木」だと思つて頭がおかしくなかけた男がいたそうである。言うまでもなく、あとの方の「木」は言葉である。

たとえば朝起きた瞬間から、我々の頭の中で言葉が勝手に働き始めることは経験によつて誰もが知っている。或いは寝ている時でも言葉は働いているかもしれない、いずれにせよ本人の意志に関わりなく、我々の頭の中では休みなく言葉が働き続けている。そして、この言葉の働きから我々は逃れることが出来ない。人間が言葉を使っているというよりは言葉に使われているのが実情で、それなら、いつそ人間は言葉で出来ていたと言つた方が正直かもしれない。

ここで言う言葉とは、人間が幼い頃からその中で育てられた言葉である。ならば日本語で育てられた人間の精神は日本語で出来ているはずで、同じ伝でいけば、ロシア語で育てられた人間の精神はロシア語で、スペイン語で育てられた人間の精神はスペイン語で出来ている。以下同じである。いわば人間の精神は、どれも生まれた時から親しくつきあつてゐる「なまなましい言葉」で作られているので、これは切れば血の出る言葉で人間が出来ているということである。

そして、日本語を例にとるならば、そういう日本語で書かれた文学を日本文学と言う。すでに触れたように日本語に翻訳されたフランスの文学は、日本文学である。吉田健一訳ヴァレリーが紛れもなく日本文学であるならば、

松平千秋訳ホメロスも日本文学であり、福田恆存訳シェイクスピアも日本文学である。いずれも日本語という言葉の働きの領域を抜け、日本語でその作品を読める域に達しているから、それは日本文学そのものである。

同じように、ウェイリー訳「源氏物語」はイギリス文学であり、キーン訳「棒になった男」はアメリカ文学であり、マンディアルグ訳「サド侯爵夫人」はフランス文学である。いずれも、その国の言葉で書かれた紛れもない文学作品だからである。

この時、比較文学とは何か。文学を比較するとは何か。もとより文学は言葉である。言葉以外の何物でもない。ならば文学を比較するとは、言葉を比較することではなければならない。それも言語学の抽象によることなく、「なまなましい言葉」を「なまなましい言葉」のまま比較することではなければならない。そんな器用なことが出来るだろうか。

「なまなましい言葉」は、それが「なまなましい」がゆえに比較を絶していると言わなければならない。或いは文学は、それが文学であるがゆえに比較を絶していると言っている、むしろ比較を絶するからこそ、それは文学であり、一個の「作品」の名に値するのではなかったか。それが文学の国籍の如何を問わずであることは言うまでもない。

その証拠に、比較文学において比較されるものは常に「文学」ではない。強いて言うならば、それは広義の「文学」である。それは作品の主題であり、作品の背景であり、作品の拠ってきたる由縁であり、また作品に登場する対象であって、決して作品そのものではない。或いは、そこで比較の対象になるのは文学現象であり、文学運動であり、文学様式であり、文学と文学以外のものとの関係であり、要するに文学でない何かである。比較文学が常に作品の周辺をうろつくことしか出来ないのは、なぜか。ここに比較文学と、批評との決定的な違いがある。

批評のもとになった言葉は、英語の criticism であり、フランス語の critique である。その定義を次に見る。

Criticism is a serious examination and judgement of something, especially of a book, play, or other work of art.

これを翻訳すると「批評とは、何かと本気で取り組んで、その何かに対する自分の態度を明らかにすること。特にその対象は本であり、芝居であり、その他の芸術作品である」となる。

ところが、決して「何かと本気で取り組んで、その何かに対する自分の態度を明らかに」しないのが比較文学である。たとえば材源を明らかにすることは、judgement ではない。類似、相異を探ることは、judgement ではない。文学を相手に「判断する」とは、常に「自分の態度を明らかに」することではない。研究者もまた読者でなければならず、よき読者でなければ文学が姿を現わさないとすれば、その読者であることを捨てて文学を批評することはおろか、比較することさえ出来ないはずである。そして、よき読者は常に「自分の態度を明らかに」することを強いられる。なぜか。

読者である当の自分が「言葉」で出来ているからである。その「言葉」で出来ている自分が、同じ「言葉」を相手にしているからである。これは相手がどんな「言葉」であれ、「言葉」である自分を棚に上げて物を言うことが出来ないということである。自分もまた人間であって言葉である時、言葉はすべて「他人ごと」ではあり得ない。文学について「他人ごと」のように語ることが出来ないのは、文学について語ることが即ち当の自分を語る仕掛けになっているからである。読者が「自分の態度を明らかに」せざるを得ないのは当然の成り行きと言わなければなら

らない。

にもかかわらず、あたかもそれが「他人ごと」であるかのように語るのが比較文学である。文学について「他人ごと」のように語ると、どうなるか。そこでは、まがりなりにも「比較」が成立する。そして、比較文学者はその代償として常に「文学」を取り落とし、代わりに「文化」を手に入れるのである。或いは、これは比較文学のみならず文学研究と呼ばれるすべての領域に共通する特徴であるかもしれない。そこでは常に文学が取り落とされ、別の何かが手に入る仕掛けになっていて、その何かが文学でないことだけが常に確かなのである。

アメリカの比較文学者 A・O・オールドリッジは、亀井俊介との対談「比較文学の問題と展望」の中で、「どんなタイプの比較文学でも、全く表面的な類似だけによりかかっているもの」は危険である、と指摘する。しかし、それを言うなら比較文学という考え方、文学を比較するという問題の立て方そのものこそ批判されてしかるべきではないか。比較文学の中に「表面的」な研究が多いのではない。文学を比較するという比較文学の企てそのものが、すでに文学に対して十分「表面的」なのである。目の前にある作品を読むという行為とは別に、或る意図をもって文学を比較する、ないしは対比研究しようとする、いわば為にする態度が、すでに文学とは縁のないものである。何かを「比較文学」しさえすれば、そこに文学の新しい発見があるはずだという比較文学的思い込みほど楽天的なものはない。

もとより事実に基づく比較研究、実証は学問の本筋である。しかし、文学における「事実」とは何か。「ここに一つの作品がある」ということ以外の何物でもない。すでに見たように、作品がその作品であることを保証することこそ学問たる文学研究の役割であり、その先まで学問が踏み込むことを、文学は拒否している。その先に広がっているものが、現に読者に向かって働き続けている現在時の世界であり、学問の対象とするような死んだ過去の世

界ではないからだ。それは読者の精神の働きによって生きも死にもする世界であり、その読者の精神との交感の中でしか文学は姿を現わさないからだ。

例えば先に引用した吉田健一の「東西文学論」の書き出し、すなわち「比較文学といふことがこの頃言はれるやうになつたが、文学に就て考へ始めればさういふ名称を知らうと知るまいと比較文学になる」という一節に出てくる「比較文学」は、明らかに比較文学研究とは違うものを指している。ブルーストの「ゲルマントの方」の書き出しのことが、「極めて自然に」アナトール・フランスの *Je vais vous dire ce que me rappelle……* という「わが友の書」の一節を呼び、さらに「連想の作用」によってヴァレリーの詩の数節が頭に浮かぶと語ったあとで、吉田健一は次のように書いているのである。

勿論、これはフランス文学の場合だけのことではない。ジイドが作品の題詞に使つてある *Quid nunc si fuscus Amyntas?* といふロオマの詩人の句は、ジイドの作品から切り離す必要がないものである。だからこそ比較文学は比較文学でなくて文学の常道なのであつて、エリオットの「荒地」のやうに、他所の国語で書かれた名句を滅茶苦茶に自分の詩の中に入れる方法も、さういふ点では認めてやらなければならない。

比較文学が比較文学（という特別なもの）ではなくて「文学の常道」なのであると吉田健一が言う時、その「文学の常道」である比較文学とは何か。それは、文学の世界に親しんでいる一人の読者が「極めて自然に」、「連想の作用」の働きによって複数の作品の世界に遊ぶ現実そのものを指している。即ち、ここで指摘されているのは紛れもない文学の読者の現実なのである。その現実の中での「比較」とは、一つの作品が別の作品の幾つかを「極めて

自然に」「連想の作用」によって呼び出すことを言う。それは同じ国の作品であることもあれば、外国の作品であることもあり、そこに何か違いがあるとしたら、それは一つの作品が別の作品ではないという、ただそれだけの事実を示すものにすぎない。吉田健一「文学概論」詩の章に、次の一節がある。

我々は一つの詩を通して、今までに書かれた詩が作つてある世界に入る。極く簡単な例を挙げるならば、ヴァレリーの詩に出て来る vin^① といふ言葉は、「悪の華」に収められてゐる酒に就ての幾つかの詩とも結び付き (à cheval sur le vin……) 、それは更にダウソンとボオを我々に思ひ浮べさせる。併しこの作用はただのさういふ音とか、一つの言葉とかに限られてゐなくて、言ひ廻しや、一つの詩全体の構造にも及び、それ故に十四行詩の第九行目からの転調は凡ての十四行詩で第九行目に起る転調と一つになり、「イリアス」でアキレスが突進して来るのを待つヘクトルが急に、どこか遠い谷間で一組の恋人が会つてゐるのを考へる所から、一切の牧歌の世界が開けてゐる。

ここで考察の対象になつてゐるのは明らかに作品そのものであつて、作品の周辺ではない。ここには「極めて自然」な比較文学の現実があり、これが恣意的な比較文学研究とは程遠いものであることは今さら断るまでもない。紛れもない文学の読者がここには居て、その読者が文学を呼び出しているのである。この読者であることを捨てて、比較文学というものもまたあり得ないはずである。

言葉がフィクション（虚構）であり、そこに描き出されるものが常に書き手のリアリティ（現実）であるならば、その現実が書き手を越えて読者の現実となつて迫るのは、それが言葉である以上、当然のことと言わなければなら

ない。これは現実が現実を呼ぶということであり、文学の世界は、すでに見たように事実の世界とは縁がない。このフィクションをもって旨とする世界では、何を事実と見なそうとも、まず「作品の現実」あつての事実であることを忘れてはならない。比較文学のありようも、この仕掛けを抜きにして語ることが出来ないはずである。文学が相手である以上、我々は読者であることから出発し、最後まで読者であることをまっとうしなければならぬ。

(了)